

# OS VITRAIS LÍRICOS DE AS MÃES DA SÍRIA: ISABEL AGUIAR E OS RASTROS DO FORA

## THE LYRIC STAINED GLASS OF AS MÃES DA SÍRIA: ISABEL AGUIAR AND THE TRACES OF THE OUTSIDE

Daniel de Oliveira GOMES\*

 <https://orcid.org/0000-0003-0325-9846>  
UEPG

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

*“A boca cheia de silêncio  
e uma espécie de saciedade nessa mordaca”  
(Maria José Quintela)*

**Resumo:** No presente ensaio, analisamos *As mães da Síria* (2017) da poeta Isabel Aguiar, obra inspirada nas pinturas da exposição “O tempo dos Sonhos”, de Mario Rita (2005). Seu estilo poético aborda várias relações possíveis com o fora e repensa os entre-lugares e as ruínas de um mundo patriarcal que reproduz constantemente os desterrados. Sua poesia tematiza e reverbera os rastros do fora em seu sentido mais radical e político. Com auxílio de Isabel Aguiar, podemos notar que a ruína se põe como conceito paradoxal, como a presença do fora. Isso nos leva a Blanchot, para quem o poeta está sempre fora de si mesmo pois “o poema é exílio”.

**Palavras-chave:** As mães da Síria; Isabel Aguiar; fora; poesia.

**Abstract:** In this essay, we analyse *As mães da Síria* (2017) by the poet Isabel Aguiar, a work was inspired by the paintings in the exhibition “O Tempo dos Sonhos”, by Mario Rita (2005). His poetic style addresses various relations with the outside and rethinks the inbetween places and the ruins of a patriarchal world that reproduces the outcasts. His poetry thematizes and reverberates the traces of the outside in its most radical and political sense. With the help of Isabel Aguiar, we note that ruin is a paradoxical concept, like the presence of the outside. This brings us to Blanchot. According to Blanchot, the poet is always outside himself because “the poem is exile”.

**Keywords:** As Mães da Síria; Isabel Aguiar; outside; poetry.

---

\* Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Possui mestrado e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutorado em poesia junto ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone, na Université Paris Nanterre. É professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa, atuando no Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem. Tem estudado afinidades entre teoria francesa pós-estruturalista e literatura divergente e (neuro)divergente em língua portuguesa no presente.

## Anjos e jumentinhas

Pinceladas emotivas como rastros de orações assustadas. Não à toa Luís Quintais afirma que o poema de Isabel Aguiar lembra ou é, realmente, uma oração. Isabel Aguiar, em *As mães da Síria* (2017), mobiliza os olhares tristes e angelicais de um tempo arruinado. Inspirada, desde outras referências, nas pinturas da exposição “O tempo dos sonhos” de Mario Rita (Museu da Cidade, 2005), esta obra foi escrita circulando múltiplas atopias e relações imagéticas. A incompletude, amputação, falta, queda, Babel, barbárie, eis algumas das atopias que ela aborda. O eu-lírico atravessa as areias de um deserto dilacerado, de todos aqueles que drummondianamente são guiados por um “anjo torto”, o mundo desolado pela tragédia do próprio tempo, ou a noção de tempo que nos recusa lembrar o anjo benjaminiano, esta cicatriz da mirada da história.

Apesar de todo lirismo, não se trata do anjo perfeito, mas do anjo imperfeito. Isabel Aguiar não pinta a criatura incorpórea que media à luz, figura colorida de proteção, mas sim o “anjo que te alarmaste quando a Luz não se acendeu nas escadarias terrestres” (AGUIAR, 2017, p.20). Trata-se, antes, de uma figura angelical em preto e branco, mais adjunta daquele mesmo anjo alemão benjaminiano repintado em “Asas do Desejo” de Win Wenders, de 1987, quer seja, o anjo em contradição, de santa solidão, de coração sem tréguas. Anjo que ouve, auditor, espírito que testemunha o horror do tempo e a ruína humana:

Anjo triste  
Anjo puro  
Anjo que dormes nos umbrais  
Anjo das manhãs  
Anjo que não dormes  
Anjo que não desces de uma nuvem  
Anjo da terra no céu  
Anjo da água aspergida  
Anjo possível e real ao mesmo tempo  
Anjo que bebe a água que não tem  
A fórmula química da água  
Anjo terreno na tua condição eterna  
Anjo que não és só eterno  
Anjo que viste os copistas de deus  
Escreverem esta tragédia  
Anjo que assististe ao fiat  
Anjo que te alarmaste quando a  
Luz não se acendeu nas escadarias terrestres  
Anjo com uma materna face que perdeu o esplendor  
Anjo concebido nos desertos sem matéria  
Traz a tua vida  
Santa solidão é a tua vida  
Anjo ser espiritual que entenece  
Anjo com um manto tecido nos teares eternos  
Anjo que tens um sorriso incorpóreo  
Que desafia a física nuclear  
Nada explode em ti

Nenhuma partícula se perde  
Anjo que te separas da matéria  
Por uma homeostasia  
Anjo que só vês escuridão  
Sem um único ponto luminoso que sobressaia  
Sem tréguas o teu coração volta-se para o céu  
E rezas uma prece infinita  
Noites a fio vês as meninas e as suas mães  
Sem que possas ser visto  
A tua dor não conhece os limites  
Anjo que não bebes água por nenhum copo  
Anjo que prodigalizas o ser em completo recolhimento  
Tão alheado do corpo que outrora te conteve  
Pudesses tu salvar as meninas da Síria (AGUIAR, 2017, p.20)

Nesse poema, notamos o anjo noturno, melancólico, impotente, que reza e espera. Ah! Pudesse salvar as meninas da Síria! Mas, aparentemente, não pode. “*Angelus Novus*”, estamos a retomar a referência a Paul Klee. O próprio anjo da história, para Benjamin, de olhar escancaradamente rígido, cujo rosto se dirige ao passado, ele vê um acúmulo de ruínas onde vemos ordem. É um anjo impotente quando a tempestade do Paraíso o imobiliza, ele nada pode fazer ante nossas deploráveis ruínas. Em Isabel Aguiar, ele vê noites a fio as meninas da Síria, que sofrem, mas nada pode fazer, ele não pode nos despertar de nossos sonhos de progresso que apenas geram subsequentes catástrofes. Esta impotência do olhar do anjo lembra bastante a interpretação de Benjamin sobre o anjo da história.

Por outro lado, a autora está a mobilizar suas pinceladas emotivas como quem pede luz ao caráter de velhas orações aos anjos, como se após ouvidas, como que captadas por algum aparelho fantasmático no momento do juízo final, as orações tomassem forma plástico-poética. Esta sinestésica potência de criar uma pintura emocional desde o som, lânguida, tematizando a absurda e injusta realidade marcada pelo choro lamentativo. O choro de crianças sedentas de um simples copo de água, crianças desoladas, infantes fugitivos, desterrados, abandonadas vozes da inocência.

Rogai por nós os desterrados  
Vinte angelicais seres  
Vindos de um espaço luminescente  
Sem joelhos sequer vos ajoelhais  
Em debandada bombardeados  
Num santuário  
Sem nenhuma morfina que vos anestesie  
Branco e lícido vossos rostos me sorriem  
Crianças sobretudo (AGUIAR, 2017, p.42)

Tais vozes confrontam a injusta realidade, como sobreviventes de guerra, do trabalho escravo, do tráfico humano, de bombardeios ou de vários outros modos de sofrimentos próprios de uma sociedade que nos sobredetermina ter, em tese (e apenas em tese) superado certos horrores medievais. No entanto, a menina síria, metaforizando todas essas crianças exiladas possíveis

do mundo que continuam chorando e rezando por dias melhores permanece comendo um pão inexistente, com os joelhos feridos pelo pacto quebrado de suas esperanças:

Os jumentinhos estavam tristes  
Eram jumentinhos que davam  
abraços às jumentinhas

As jumentinhas tinham vindo de longe para brincar com as meninas  
Eram jumentinhas que conheciam as searas de trigo  
Duas rosas nasceram num jardim  
As jumentinhas não comeram as rosas

As rosas eram as chagas de uma menina  
As rosas eram duas e as chagas eram duas uma em cada mão

As jumentinhas nunca tinham visto tanta maldade  
Ofereceram uma lágrima à menina  
Que não resistiu muito tempo

Aos pés da menina brotou uma fonte

A fonte era uma luz  
A fonte era uma luz  
A fonte era uma luz

A luz guiava as jumentinhas na noite (AGUIAR, 2017, p.22)

A luz está na poesia como pano de fundo da luminosidade estrelar, fonte de esperança. Ela guia, todo modo, as jumentinhas na noite. A palavra “jumentinha” alude também à menina síria, assim como “jumentinhos” alude aos meninos que davam abraços às jumentinhas. A palavra assume um senso carinhoso, mas também claramente irônico. Acena uma referência bíblica:

Multiplicam-se as referências bíblicas, ou melhor, há todo um vocabulário bíblico, um imaginário bíblico. A fonte, a água, o deserto, as chagas, os anjos, os pregos, as sandálias, a areia, os jumentinhos, o sangue, o arqueiro, a flecha, os peixes, a nuvem... Mas este vocabulário não nos chega como uma ruína, como uma coisa velha ou morta de outro tempo. Ele chega-nos puro e intacto. Diríamos: transparente, novo, lavado. É impossível não pensar nos profetas do Antigo Testamento e na qualidade única que têm as frases e as palavras nesses livros pré-cristãos. (CRESPO, 2019, s/p )

As jumentinhas e jumentinhos aludem à intransitividade das crianças face ao limite, estão estacados, empacados ante a fronteira. Observam a fronteira como a uma fonte de esperança, mas a hipótese de cruzá-la parece nula, inexistente. A poesia de Isabel Aguiar acaba sendo uma escuta, um gesto auditivo, considerativo, de um estranho aspecto de falar dos limiares, dos últimos perímetros da urgência. É a pintura de uma prece, um vitral:

A prece é uma força genética diferencial, fende a duração do PALCO, se faz grito anarca, anorgânico, é uma dobra indomável em acto, é uma errância, um fluxo abstracto gerador de tempo. A prece da vida feiticeira muda-se por meio de outra prece a um só tempo: acontece em coexistência crónica para se recriar animalmente dentro de retornos infinitos: a prece experimenta-se numa velocidade imperceptível, é um encontro extremo do movimento paradoxal, é um vínculo de embates plásticos, é um emaranhado desmedido da vida, é uma existência do sublime e da alteridade expressiva: a prece não se quer salvar, é um vitral-gótico (SERGUILHA, 2020, p.135)

Se não se pauta como voz profética da autora, absorvendo como uma esponja humanista ela mesma este tom de oração esperançosa e poético-filosófica, esta voz ao menos se pauta como uma coleção de anzóis que visam fisgar gotas de nossas lágrimas. Talvez toda poesia tenda, de algum modo, para a prece...

Quando escrever converte-se ‘em forma de prece’, é porque existem, sem dúvida, outras formas e mesmo que, em consequência deste mundo desditoso, não existe mais nenhuma, escrever, nessa perspectiva, deixa de ser a abordagem da obra para tornar-se a expectativa desse único momento de graça de que Kafka se reconhece o espia e em que já não será preciso escrever mais; A Janouch, que lhe pergunta: ‘A poesia tende, pois, para a religião?’, ele responde: ‘Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece’. (BLANCHOT, 1987, p.66)

Lembra-me, por vezes, a voz profética, em prece, de a “Cidadela” de Saint-Exupéry, voz universalizadora, ou seja, visando uma espécie de perspectiva poética para a oração, por vezes em segunda pessoa. Uma voz em queda livre, voz que não pode salvar da barbárie todo o cenário que ela mesma descreve e atua.

Na verdade, a escrita de Isabel Aguiar parece situar-se mais na quase extinta linhagem dos profetas, do que na dos poetas. / Há uma sensação omnipresente de estar no limite da urgência, no limite da sensibilidade e no limite do suportável./ Perguntamos: porque é que no terceiro poema estamos em lágrimas e o nosso corpo arde de alto a baixo, como se tivesse sido atado a uma pira? / Nestes versos sem pontuação nenhuma, sem uma única vírgula presente, sem um único ponto final, despídos de qualquer travessão, versos que às vezes parecem até a letra de uma música ausente, de um hino, ou de um salmo, e em que o andamento e o ritmo fluem com uma certeza arcaica, com uma força de pedra levantada, de monumento, as repetições nuas, os quiasmos, os ecos, a simplicidade quase pré-literária da sintaxe, criam um efeito de acumulação progressiva, na verdade, um efeito em que a intensidade do desespero é acumulada para lá do suportável, e ficamos dessa intensidade com um elemento tão real (na imobilidade e no espanto), uma prece tão pura e tão espontânea que de facto parece que só de um outro tempo nos pode chegar. (CRESPO, 2019, s/p ).

Ao cair a voz que constata a sua própria impotência de remediação, atesta a incompletude da ruína, ou tal como aponta Luis Quintais, coleta os elementos possíveis para uma história natural da destruição:

O poema de Isabel Aguiar contém todos os elementos de que precisamos para fazer uma história natural da destruição. O tempo é aí a melhor parábola do que não pode jamais voltar senão através de uma afirmação de desconhecimento e estranheza: “os arqueólogos afadigaram-se ali antes de a guerra eclodir/Meio pente de terracota oi sujeito a análises/ E a asa de uma bilha // Soube-se pouca coisa”. Tudo se incompleta sob o efeito desse tempo de rasuras e destruições. Todos os lugares de beleza se apresentam assim amputados: “A capela tem um vitral incompleto”. A destruição é imanente à história, e a guerra é um elemento dessa história, como se acontecimentos e intenções semeassem o mesmo vento da destruição. (QUINTAIS, 2017, p.11)

## Vitral incompleto

A parte inicial do livro *As mães da Síria* chama-se “Meninas da Síria”; a segunda parte se intitula “Meninos da Síria” e consta de um apenas poema dividido em duas partes, tomemos a primeira parte deste poema:

Só numa cidade antiga  
Uma cidade de ruínas e pássaros  
Uma cidade sem ninguém desde o séc. III  
A vida pode existir sem sobressaltos

Há uma sinagoga e uma capela  
E vida vegetal nas pedras  
Os pássaros passeiam  
E poisam nas ruínas

E não se ouvem sinos  
A anunciar desgraças

A existência das pessoas pertence a um passado remoto  
Não consta que tenha havido um terramoto  
Só que às vezes abandonam-se os sítios por causas maiores  
Que tem a ver com buscas incessantes de novas vidas

Os arqueólogos afadigaram-se ali antes de a guerra eclodir  
Meio pente de terracota foi sujeito a análises  
E a asa de uma bilha

Soube-se pouca coisa

Mas os pássaros ainda cantam

A capela tem um vitral incompleto  
A refracção da luz revela a vida de um menino  
Que outrora ali cumpriu um sacramento

Hoje os meninos servem de escudos de guerra (AGUIAR, 2017, p.33)

A parte inicial do livro trabalhava de modo mais geral tanto os meninos, quanto meninas e mães. As meninas da Síria subjazem algo mais genérico, um sentimento mais amplo de desolação. Quando se volta aos meninos, no masculino, notamos que se fecha um pouco mais na especificidade deles, estes que servem de escudos de guerra. Para tal, começa o poema sugerindo uma atmosfera desolada numa cidade abandonada, uma cidade antiga arruinada onde apenas pássaros passeiam e os musgos crescem sobre as pedras destroçadas. Trabalhos arqueológicos afadigaram-se com análises e não chegaram a muito conhecimento acerca da cidade. Tudo está como que um quebra-cabeças incompleto.

O espaço está sempre incompleto, fraturado. A vida existe na ruína. A decadência é analisada com normalidade, nesta cidade do séc. III, que pelos séculos jamais voltou a abrigar viva alma. Isabel Aguiar (2027) pinta uma vida natural que triunfa a civilização. Não há religiões, a velha sinagoga está descaída, logo, igualmente não há sinos anunciando nada, ou, mais especificamente, “desgraças”. O próprio espaço, sendo deserto ou ruína, jaz totalmente em “des-graça”, não há mais graça, no sentido metafísico da palavra. A palavra graça remete a sublimidade, logo, “desgraça” alude à queda, à graça pendida. Ali não ouve choros, mas o canto dos pássaros ainda é audível. Note-se como a autora positiva a ausência humana e seu legado de progresso, que jamais é o do progresso puro e simples, mas o de todas suas consequências, no sentido benjaminiano, o da desgraça da história.

O vitral incompleto, fraturado, da capela revela à luz a vida de um menino que cumpriu um sacramento. Imaginemos, por exemplo, o anjo de Klee. Esta paz de uma criança antiga, decifrada aos pedaços na incompletude do vitral, é contrastada com o verso “hoje os meninos servem de escudos de guerra”. Estamos na indiscernibilidade entre o imaginário das pistas que apontam para uma criança passada, as pacíficas no antigo vitral do sec. III, e a referência de meninos que servem de escudos na guerra. São ruínas contrárias, os destroços pacíficos do espaço abandonado e os não pacíficos, ou seja, da guerra. A criança do vitral e o menino escudo, aludem todo modo ao mesmo, são as crianças que passaram e as que continuam a passar, sob o mesmo som dos pássaros.

Nessa ótica, é como se a natureza potente continuasse intacta, a vida vegetal continua na demolição, ignora o desastre, as ruínas. Vemos a vida vegetal nas pedras e os despedaçamentos mesclados com a natureza de modo naturalizado. Como diria Georg Simmel, o fenômeno da ruína demonstra a hostilidade originária homem *versus* natureza, mas o espaço da ruína tem um dado encanto que faz com que “se sinta uma obra humana totalmente como um produto da natureza” (SIMMEL, 2016, p. 97). Isso notamos na poesia de Aguiar. As aves que cantam dão, juntamente com os musgos que crescem e os templos em terra, a atmosfera letárgica da vida, a calma de ruínas, de um espaço demolido onde se perpetua um teatro vital. Como as descrições de ruínas de Conde de Volney, as aves estão lá, fazendo esta costura entre uma dimensão de entulhos e o céu: “Os templos estão em terra, os palácios demolidos, os portos

entulhados, as Cidades destruídas e o paiz (sic) nu de habitantes, é só um vasto campo semeado de sepulchros!... Um medonho retiro de Aves de rapina!” (VOLNEY, 2016, p.35).

Allen Ginsberg quando, em 1955, escrevia sobre as nobres ruínas maias de Uxmal, a presença de sombrios arqueólogos. Nos sítios arqueológicos de uma velha cidade maia, no sudoeste do México, ele descreve: “Palida Uxmal,/anistórica, como um sonho,/ Tulum alçando-se na costa em ruínas;/ Chichén Itzà nua/ construída num platô; Palenque, capelas partidas no verde / porão de um monte;/ solitária Kabah junto à rodovia; Piedras Negras enterrada novamente/ por sombrios arqueólogos (...)” (GINSBERG, 2016, p.15) Ginsberg também salientou os pássaros nas ruínas, ao redor de uma cúpula arruinada: “Algum tipo de pássaro, vampiro ou andorinha/ voa com pequenas asas de papel/ ao redor da cúpula em seu próprio ar indiferente (...)” (GINSBERG, 2016, p.14).

O menino sírio de Isabel Aguiar, por sua vez, representa ali tanto a pacificidade quanto a guerra, ele é um devir-inocência dado como vida que confronta a realidade do trágico criado pelo mundo adulto. O mundo dos homens adultos e suas incessantes buscas incompletas, fraturadas. (O adulto busca triunfar sobre a natureza através da história, através da edificação, mas este triunfo adulto leva a soberba, como lembraria Maria Zambrano. A autoria do que vem a ser arruinado é o tempo, mas também pode ser a guerra. São duas autorias possíveis, como em Aguiar. Contemplar as ruínas é perceber uma reconciliação entre o processo histórico de edificação de nossos templos e a vida pura. Ou seja, nossos templos, bem como tudo que nos semelha uma instituição sacral, monumental, e a própria vida triunfadora sobre qualquer instituição do homem.) Do mundo adulto, temos, no poema, o templo arruinado e o vitral incompleto que remete a outro menino, como um jogo de espelhos referenciais. A criança que resume uma relação com o tempo e a criança que simboliza uma relação com a guerra.

Como nos explicava Zambrano, parece que a ruína perfeita é a de um templo, ou que “toda ruína tenha algo de templo” (ZAMBRANO, 2016, p. 217), e, também o fato de que nem todo desabamento é ruína, advertia ela. É nela que, poeticamente, a vida existe “sem sobressaltos” (AGUIAR, 2017, p.35). A ruína como conceito associado à decadência não apenas material, mas perceptiva, dá-se onde algo desabado nos instiga subjetivamente a intuir algo que não está mais lá. A ruína, como conceito, traz-nos, intuitivamente, sensivelmente, conforme Zambrano, sempre a presença desta ausência presente pois elas, as ruínas, “são uma categoria da história e fazem alusão a algo muito mais íntimo em nossa vida” (ZAMBRANO, 2016, p.216). A incompletude fantasmática da ruína, a incompletude do vitral (no caso do poema de Aguiar) encerra esta simbologia da fratura naturalizada pelo nosso olhar. Estamos tão acostumados com um mundo em ruínas que não podemos notar os destroços como destroços, a desgraça como desgraça.

## O drama trágico

Se as meninas e meninos sírios, como subjacência a todo drama trágico dos desterrados e sucumbidos pelos escombros das guerras e do tempo, foram eles tematizados nos dois primeiros capítulos, por sua vez, o último e terceiro capítulo, ou terceira parte, Isabel Aguiar tematizará mais as mães da Síria. Entretanto, essas mães lidas ainda pela ótica das crianças. Principiando com nada menos que uma epígrafe de Walter Benjamin, “O trágico é um estado preparatório da

profecia” (BENJAMIN apud AGUIAR, 2017, p.39), a performatividade de Isabel Aguiar centra-se mais no trágico, no drama, nas lágrimas em cascatas, berreiros, pranto, daqueles que também perderam suas mães. “Os canteiros das mães não são regados nas estações do ano/ Regam-se nos dias escurecidos da guerra com a água dos olhos” (AGUIAR, 2017, p.39) ou, por exemplo nos versos: “Uma filha ora pela mãe/ Dá-me a estrela/ Não a estrela assassina afogada/ No balde de um carrasco/ Mas a estrela da tua bondade/ A estrela ofertada por ti quando nasci/ A estrela da tua sorte/ Mãe vem comigo/ Desce numa carruagem do céu superestrelado” (AGUIAR, 2016, p.41). As crianças caladas num mar de lembranças gélidas que trazem à cena suas mães e seus gestos guardiões, benfeitoras que deixaram na memória os lapsos iluminados de suas ações. Tudo desde o desempenho das mães da Síria, numa recuperação mística e mnêmica, como por exemplo a comida que faziam e a leitura profética nos sinais deste cozinhar: “Acendem-se velas em castiçais de ouro no cérebro/ Um grão-de-bico encortiçado já era mau sinal/ Quando a mãe fritava o *falafel*” (AGUIAR, 2017, p.41). “Terrível cruz dessas mães e dessas filhas/ As visões da filha radiografam um presente / De fervorosa febre e fé/ Rogai por nos os desterrados” (AGUIAR, 2017, p. 42).

Essas profecias, crenças e leituras que previam o drama trágico, na presença das mães, agora que elas não mais estão, deixam tal conhecimento como legado às meninas da Síria. São lições de sabedoria sem palavras. Ou seja, não precisam sair dos lábios, são gestos captados diretos da experiência e da força testemunhal, como se em um “espaço luminescente” (AGUIAR, 2017, p.42) a cruz das mães passassem às filhas. Ou seja, o que herdamos é a pronúncia, a resistência pelo poético, é o tempo incidindo na dimensão das ruínas, são as ruínas passando pelo tempo. Destroços políticos ignorados, calados, silenciados, de uma dramática realidade:

O drama trágico da existência consuma-se na pronúncia  
 Que não sai dos lábios  
 A pronúncia é mais abstracta que a palavra  
 A palavra propaga-se pelo ar e a pronúncia fica  
 Atras da língua e daí não sai

Vieram do norte  
 Com uma pronúncia distinta na mesma língua  
 O pai a mãe e três filhas  
 No resto eram em tudo iguais aos outros

Morreram como muitos outros (AGUIAR, 2017, p.43)

Para além desta leitura, Aguiar (2017) tenta captar delicadezas dos processos de exclusão, dos preconceitos linguísticos, da fala estrangeira na alteridade mais sutil. Lança questões. Por exemplo, o que viria a ser uma pronúncia que não sai dos lábios? Uma pronúncia não labial, não labiosa, não audível é uma pronúncia impronunciável, logo aparentemente contraditória. É pronúncia que fica como capacidade individual em um desterrado, um migrante ou um refugiado, capacidade de se proferir uma língua ao seu modo mesmo que não se precise falar nela. Mas, se precisar, falará aquela língua em outra forma de pronúncia, acentuação, articulação ou contágio linguístico. Essa articulação irá denunciá-los eternamente, como a todo refugiado, como uma espécie de tatuagem, de marca, de balizamento que os colocará sempre

nas fronteiras, em todo tipo de limites, como até mesmo a morte. Estar num limite eternamente mesmo que sem uma limitação, no caso, uma limitação linguística. Como denuncia também a poesia de Maria José Quintela, em “Pertence à água a escolha dos náufragos” (2013) quando diz: “Não me pergunte nada que nada saberia dizer deste desvão onde se despenharam todos os sentidos. nem me peças para acusar quem atou os dedos aos versos tristes. é tão eterno o silêncio na brevidade dos dias e tão sem eco o murmúrio que o céu devolve. Às vezes, a língua é um enigma” (QUINTELA, 2013, p.71)

A língua não pode ser vista como mero mistério, mas sim como enigma. Ela não revela algo atrás dela que não seja a pronúncia. Pronúncia não é, tão-somente, uma forma de essência despontando que o imigrante vem de fora, onde se fala de outro modo, mas sim a revelação de que não há uma essência mesma no sujeito migrante. Existe uma pronúncia outra que não sai da boca de um migrante refugiado, é algo como a “outra noite” blanchotiana, o lado de fora que faz desaparecer a própria presença. A pronúncia, aquilo que reside como um gesto atrás da língua, como palavra engolida, aquém, nem sempre propagada porém infinita, como pistas de que a voz advém de fora, advém do exterior, voz clandestina e semi-forasteira, porque decorre do além da comunidade. Devir-voz como ponto extremo que, calada ou falada, no entanto, carece da comunidade outra, e que se se nos chega o é com uma pronúncia das mesmas palavras as quais conhecemos, que são ainda essas mesmas palavras, mas sendo em outra modulação, preenchem pelo pavor do estranho a possibilidade de ir de encontro com a totalidade de uma mesma língua.

o primeiro gesto é o mais difícil. a perplexidade de descobrir como existem ainda por dentro dos pulsos artérias insuspeitas. e de como levar à boca sons impronunciáveis sugere uma resistência oscilante. que se quer eterna e não precipite gestos definitivos. no limbo de cada manhã./ o primeiro gesto é o mais difícil. cada passo que o aproxima afasta-nos do horizonte que queremos límpido e estelar. réplica de um céu pressentido. sem promessa de afectos enraizados ou atritos quotidianos que pertencem a uma outra linhagem. Linguagem que os anjos não falam. (QUINTELA, 2013, p.69)

No final das contas, neste mundo de ruínas tribalistas, a pronúncia continua sendo o primeiro gesto, o que fica, o rótulo, a etiqueta impregnada do exílio, algo que continuar a ser estranhamente mais afirmado do que a palavra em si e tudo aquilo que ela possa desvelar representativamente como um drama trágico. Estudando Hölderlin, concluía Maurice Blanchot que “o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior sem intimidade e sem limite” (BLANCHOT, 1987, p.238).

## Pronúncia e imperfeição

A pronúncia, para Aguiar (2017), é um conceito que se define por um prolongamento que faz durar um começo, uma anterioridade à palavra. É como um grito calado dentro do sujeito. Não será possível, de modo mais genérico, ler o drama trágico da existência como o drama da própria poesia? A poesia como pronúncia que não sai dos lábios, ou como uma enunciação mais

abstrata que a palavra, pronuncia que fica no antes, na anterioridade da expressão, caoticamente detrás da língua... Alberto Pucheu, atentando-se para a tradição autorreflexiva da poesia, estudava em certo momento, em “Que porra é essa: poesia?”, o poema de Annita Costa Malufe, e explanava quanto à questão do impronunciável em sua poesia:

O que conduz o antes do poema a ele? De que disponibilidade se trata? O que faz com que o poema se inicie? De qualquer modo, trata-se, como salientou Chamarelli, de ‘durar nesse começo, prolongá-lo’, sabendo que tal perduração e prolongamento se estabelecem no confronto mesmo com o poema, demorando nele, morando nele com vagar, deixando-o vir, mesmo que nunca chegue. Será meramente uma coincidência o fato de a primeira palavra do livro ‘Quando não estou por perto’, de Annita Costa Malufe, ser, ainda que em outro contexto, “antes”, aparecendo, além disso, nada menos do que seis vezes apenas na página de abertura? No livro, há, ao menos, uma abordagem da anterioridade; o que tal anterioridade quer dizer há de ser perguntado aos poemas, em busca por desdobramentos a partir deles. (PUCHEU, 2018, p.162)

Os versos que Pucheu se debruça, de Annita Costa Malufe, são estes:

tudo precisava começar com uma frase como num grito  
uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papelaria  
ou a farmácia qual a estação mais próxima tudo começava com  
uma frase que aos poucos se dissolvia se  
desviava como numa resposta pelo telefone um bilhete  
escrito às pressas a caligrafia corrida a letra que falta e duplica o  
sentido da mensagem qual era mesmo  
a mensagem  
mesmo quando eu não chamava era esta a resposta um tempo  
fora do relógio um fio de ar pela dobradura da porta  
entrando pela esquina da porta pela dobra um leve  
assobio tudo começava com uma pequena  
frase que podia ser apenas musical e depois  
altos baixos ciclos desvios e depois pausas até mais ou menos  
o momento de uma quebra o tempo correndo fora do relógio  
enlaçando a caligrafia comendo uma ou duas letras  
tudo numa pequena frase musical onde você esteve você  
poderia ter me chamado por onde você andou por todos esses dias  
eram frases assim pequenas ondulações uma  
fórmula simples quatro ou cinco palavras permutadas  
altos e baixos ciclos desvios e depois uma  
pequena pausa simulando a respiração  
(MALUFE apud PUCHEU, 2018, p.163)

Pronúncia e imperfeição. A pronúncia se relaciona com o imperfeito, porque ela acusa o caráter *profeiforme* da expressão de uma língua<sup>1</sup>. Tudo sempre começa com uma pequena

<sup>1</sup> E Jacques Derrida, por exemplo, dizia, na entrevista publicada sob o título “Essa estranha Instituição chamada Literatura”, que tivera uma tentação enciclopédica desde menino, que a sua obsessão pelo *profeiforme* (o que pode assumir várias formas, na cultura, na linguagem, etc) motivava-lhe o interesse justamente pela literatura, a poesia, à medida que esta parecia ser para

frase, um sotaque, um acento, frase onde se identifica uma música própria, uma origem de fala, de experiência de alguém, do outro, que tem sua harmonia dura e sua possível dissonância, os gestos de uma pronúncia e o impronunciável que voa fora do relógio, ou seja, sem medida, numa e desde uma breve frase musical, que traz seus ciclos, suspensões, ondulações, articulação adequada, simulando uma respiração. A pronúncia tem, então, uma respiração própria, anterior à palavra, à poesia, à comunicação, ela tem uma vida própria. Alberto Pucheu, quanto ao poema acima, analisa-o fixando-se no fato do poema começar com o verbo no pretérito imperfeito ('precisava'), como se houvesse a necessidade de um começo anterior ao que inicia, um começo imperfeito tal como o tempo verbal escolhido, pois, como aponta Pucheu: "no imperfeito, há um alongamento abissal da atualidade do poema para uma anterioridade cuja indicação cria uma disjunção entre a necessidade de começo e o início do primeiro verso, fazendo com que o antes do poema venha para ele e ele vá para fora de si" (PUCHEU, 2018, p.163). Para que um poema possa começar, há a necessidade de uma pronúncia, de um acento, de uma vontade e um estilo de se iniciar.

Essa vontade é imperfeita, o poema é aquilo que marca a imperfeição da linguagem, já nos explicava Octavio Paz, a operação técnica que produz coisas úteis não pode ser comparada com a operação artística que provoca deslocamento. O deslocamento tem um elo com a imperfeição, neste sentido. Por isso, nessa ótica, Paz nos explicava que a poesia jamais está ligada a um princípio de aperfeiçoamento. Distinto do artesão, o artista para Paz é aquele que coloca a matéria num estado de não superação, num estado de liberdade plena, porque tem qualquer coisa anterior que lhe torna dissonante. Assim como o sujeito com uma pronúncia distinta num território opera uma força poética no lugar, e essa força é a da dissonância, a da desarmonia, a potência da pronúncia verdadeira que jamais se omite. Há um acento poético no migrante, mesmo que calado, que em puro silêncio, está em devir. É pulsão que denuncia ou pode vir a revelar a qualquer momento, o drama subjetivo de uma lonjura de onde ele realmente vem. Não é isso um pouco o que faz a poesia, e aquilo que consideramos traços exóticos de um estilo poético? Qual seja, revelar, denunciar, apontar, delatar, o poeta como um estrangeiro? Cada poeta, ao revelar sua própria pronúncia, revela também com ela os seus vitrais líricos fraturados, o que Ítalo Calvino chamou de influências dos clássicos. O poeta revela um pouco, como um refugiado, a sua "Síria".

Recuperamos, aqui, esta relação essencial, este liame subjetivo entre a voz do poeta e a voz do clandestino; duas formas subterrâneas de pronúncias em diálogo natural, duas configurações de olhares que, simplesmente, se trocam. "Ontem eu vi o terror dos meus olhos/ nos olhos de um imigrante clandestino". (TONUS, 2018, p.78). De algum modo, o poeta é um exilado, sempre. Ele observa e capta no mundo os cacôs de um drama que ele identifica em si mesmo como estrangeiridade. Além ou aquém o poeta aqui, em exílio na língua. Ante tal drama de uma lonjura que sempre está em todo aqui, expatriada, exilada, ouvimos a desesperança final da autora, Isabel Aguiar, a sua pronúncia insatisfeita desta lição do poema como exílio: "Talvez um vento áspero vindo do deserto. Transporte o meu coração para um mais além/ Onde jejuarei para sempre" (AGUIAR, 2017, p.47).

---

Derrida a instituição capaz de "dizer tudo" (DERRIDA, 2014, p.49). Mas essa instituição do literário, do poético, é, precisamente e paradoxalmente, a instituição capaz de *deborder*, quer dizer, de atravessar, extrapolar, qualquer noção de instituição. A poesia, ou a ficção, são *a priori* o que restam de uma pronúncia inicial.

Isabel Aguiar finaliza seu livro de modo impresumível, evocando um exílio final. Se todas as caminhadas de sofrimento que ela tematiza, embora regadas constantemente por seu tom de lirismo em prece que espera sempre o melhor, a proteção angelical, etc, enfim, se todas essas caminhadas conduzem ao indistinto, ao limite do próprio e à desesperança, Aguiar (2017) só poderia finalizar seu livro, ao falar das mães da Síria, com um tom mais trágico, mais em desesperança. Assustada, ela não consegue conviver com isso diante de seus olhos, também dada a impossibilidade de sua pronúncia lírica, sua performatividade, nada poder fazer em termos pragmáticos com relação à realidade, cabe então a ela fechar os olhos, ou, escrever mais poesia, compartilhar o risco. Assim o livro se fecha. É sua forma de pronúncia do drama trágico que coroa tematicamente seu livro “As Mães da Síria”.

## Referências

AGUIAR, Isabel. **Requiem por Auschwitz**. Lisboa: Licorne, 2016.

AGUIAR, Isabel . **As Mães da Síria**. Lisboa: Licorne, 2017

QUINTAIS, Luís. Prefácio de Luís Quintais, p. 9 In: AGUIAR, Isabel, **As Mães da Síria**. Lisboa: Licorne, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do drama barroco alemão**, apresentação de Paulo Sergio Rouanet, Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter . Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CRESPO, Adriana. As Mães da Síria, de Isabel Aguiar. In: Zipling Zeppelin. (Blog). 2019. Disponível em: <https://zipling-zeppelin.blogspot.com/2017/04/as-maes-da-siria-de-isabel-aguiar.html>

DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GINSBURG, Allen. Siesta em Xbalba e de volta aos Estados Unidos (fragmentos). In:

**Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016

GINISCI, Armando. Migração e literatura. Tradução da Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Volume II, número VII, outubro, 2003

PUCHEU, Alberto. **Para quê poetas em tempos de terrorismos?**. Porto: Exclamação, 2019.

PUCHEU, Alberto **A fronteira desguarnecida**. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 1997.

QUINTELA, Maria José. **Pertence à água a escolha dos naufragos**. Lisboa: Chiado Editora, 2013.

SERGUILHA, Luis. **A Actriz**. O palco do esquecimento e do vazio. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.

SIMMEL, George. A Ruína. In: **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016.

TONUS, Leonardo, **Agora vai ser assim**. Editora Nos, 2018.

VOLNEY, Conde de. As Ruínas ou meditação sobre as revoluções dos impérios. In:

**Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016

ZAMBRANO, Maria. Uma metáfora da esperança: as ruínas. In: **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016